

“第四种剧本” 的接受研究

陈 军 翟业敏

《中国现代文学论丛》第六卷第 1 期，上海人民出版社 2012 年版

—

摘要：1956 年前后出现的“第四种剧本”以其冲破教条的新异特色为剧坛所瞩目，并产生广泛的争鸣和影响，其接受可谓复杂多变。本文旨在全面考察和梳理“第四种剧本”的接受过程，寻求其接受的历史逻辑，总结其中的经验与教训，并对戏剧接受与时代政治的关系及其相关理论问题做出必要的反思。

关键词：“第四种剧本”；接受；问题与思考

受苏联文艺界解冻思潮的影响和 1956 年苏共“二十大”召开所产生的政治激荡，1950 年代中后期中国文艺界也掀起了蓬勃的思想解放的浪潮。在毛泽东“双百”方针的鼓舞和指引下，中国剧坛出现了一批敢于直面现实、大胆干预生活、勇于创新、形式多样、风格各异的剧本，杨履方

的《布谷鸟又叫了》、海默的《洞箫横吹》、岳野的《同甘共苦》等是这类剧本的代表作。这些被统称为“第四种剧本”的剧本改变了此前戏剧创作公式化、概念化的状况，以其冲破教条的新异特色为剧坛所瞩目，并产生广泛的争鸣和影响，却也因时代语境和政治风云的变幻而沉浮，其接受可谓复杂多变。本文旨在全面考察和梳理“第四种剧本”的接受过程，寻求其接受的历史逻辑，总结其中的经验与教训，并对戏剧接受与时代政治关系及其相关理论问题做出必要的反思。需要说明的是，这里的戏剧接受包括两方面的内容：具备专业素养的戏剧评论家与研究者和对戏剧的批评接受和普通观众与戏剧爱好者对戏剧演出的欣赏接受。本文主要考察前者的接收情况，适当兼及后者。

笔者对 1956-2011 出现的有关“第四种剧本”的戏剧批评和接受做了统计和梳理，通过对《戏剧报》、《文艺报》、《剧本》、《中国戏

剧》、《戏剧文学》、《戏剧艺术》、《剧艺百家》等报刊的查阅，以及对相关学术著作的收集和检索，可以发现，“第四种剧本”在当代中国戏剧史上的接受过程大体经历三个阶段：1956年至1958年末是被广泛地认可和肯定时期，“第四种剧本”甫一问世，就以其大胆突破“人性”、“人道主义”禁区，大胆冲破“左倾”观念束缚与禁锢的鲜明个性引起戏剧界普遍关注，并在全社会产生热烈反响和讨论；1959年至1976年为整体批判和否定时期，随着“反右”运动的全面推开和扩大化，“第四种剧本”遭受残酷的打压和批判，虽然1960年代初的文艺调整也使其有重生的迹象，但“文革”的来临很快使它们暗无天日。“文革”结束后的新时期至今则为翻案和重新估价时期，“第四种剧本”又重新回到人们视线并逐渐得到客观公正的阐释与评判，经历了一个肯定——否定——再肯定的螺旋式接受过程。“第四种剧本”到底为什么在产生之初引起戏剧界如此

巨大的震动和影响？又为何在转瞬之间便跌入了万劫不复的深渊？是何种原因导致“第四种剧本”在十几年后被人们重新记起得以拨云见日？“第四种剧本”承受如此的命运遭际其中的原因何在？其地位与价值又表现在哪里？我们又能从中总结出怎样的经验与教训？……这些都是本文所要探究的内容。

“第四种剧本”成就和影响最大的是杨履方 1956 年创作、1957 年初发表的《布谷鸟又叫了》。早在发表之前的 1956 年 6 月该剧已经由南京军区前线话剧团演出，剧本发表后旋即被改编成歌剧、戏曲等在全国各地广泛上演，甚至还被搬上了银幕，为广大人民群众所接受和喜爱。该剧描写了“布谷鸟”童亚男的爱情遭遇，通过对童亚男和王必好以及童亚花和雷大汉的冲突描写，反映封建思想残余对农村妇女的压迫，揭示出封建

意识仍旧对新社会产生严重阻碍作用这一现实问题。当年6月11日，黎弘（刘川）在《南京日报》上发表了题为《第四种剧本》的短评，短短千余字，却直指当时戏剧舞台的重大弊端：“我们的话剧舞台上只有工、农、兵三种剧本。工人剧本：先进思想与保守思想的斗争。农民剧本：入社和不入社的斗争。部队剧本：我军和敌军的军事斗争。除此而外，再找不出第四种剧本了。”同时盛赞《布谷鸟又叫了》“具有清新风格更赢得观众大声喝彩”，称其为“不属于上面三个框子的”、“当之无愧的‘第四种剧本’。”^①自此，中国当代戏剧史上出现了“第四种剧本”这一命名，而这个名称也概括了当时相当一批同《布谷鸟又叫了》一样直面现实、思想深刻、形式独特、风格清新的作品，如岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》、赵寻的《还乡记》等。此外，还有许多独幕话剧和独幕讽刺喜剧，如鲁彦周的《归来》、王少燕的《葡萄烂了》、何求的《新

局长到来之前》等。其中《同甘共苦》和《洞箫横吹》先于《布谷鸟又叫了》在1956年的《剧本》上发表，但“第四种剧本”因《布谷鸟又叫了》而得名，因此，“把《布谷鸟又叫了》称之为‘第四种剧本’的领头羊是当之无愧的。”②

《布谷鸟又叫了》1956年由南京军区前线话剧团初次演出后，于1957年4月20日在上海人民艺术剧院正式上演，连演七天，场场客满，可见其当时受欢迎程度，反响热烈。在这之后，北京人民艺术剧院在同年7月13日至8月1日、8月31日至9月4日上演该剧，盛况空前，期间还单独在北京航空学院上演了两天专场。此外，《布谷鸟又叫了》还被不少地方剧团改编成豫剧、沪剧、评戏等版本，在全国各地广泛上演，就连著名作家周瘦鹃也应时应景写了《布谷鸟》一文发表在当时的北京日报上，文中就提到“‘布谷鸟又叫了’这出名剧”“获得了莫大的成功”。

几乎与此同时，《同甘共苦》这出戏也广泛上演，获得了比前者更多的关注。“‘同甘共苦’在正式公演以前，已先在郊区几个学院演过几场，受到各学院师生热烈的欢迎”^③，1957年1月31日，中国人民解放军抗敌话剧团、辽宁人民艺术剧院以及中央戏剧学院实验话剧院三家剧院同时在三个不同的剧场开始公演《同甘共苦》这部话剧，演出在当时可以说是取得了巨大的成功。李健吾在观看过中央戏剧学院实验话剧院的演出之后，在4月的《戏剧报》上发表了评论文章《看“同甘共苦”的演出》，赞叹演出“非常成功”、“导演孙维世同志对戏的处理几乎无懈可击”、“匠心是明显的，成就是卓越的”^④。1957年4月的《剧本》杂志还发表了关于《同甘共苦》一剧观众座谈会的内容《观众——戏剧艺术的裁判员和保姆》，根据所查阅的资料显示，到会的观众比较一致的反映“‘同甘共苦’引起了他们很大的兴趣，认为这个剧本很新鲜，也有它

吸引人的地方，观众肯定了这个剧本是有优点的”、“自中央戏剧学院实

验话剧院演出以来，剧场效果和观众反映也很强烈”^⑤。首演的效果显

而易见，这就直接导致话剧《同甘共苦》一次又一次地被搬上戏剧舞台。

辽宁人艺和抗敌话剧团在首演结束不久，便于3月、4月再次安排上演日

期，而中央戏剧学院实验话剧院也在首演的2月和3月期间安排《同甘共

苦》和意大利著名喜剧《一仆二主》轮番演出，几乎场场客满。根据当时

的报刊资料显示，该剧的售票广告常常一打出，之后几天内的戏票便很快

售完，即使采取限购措施也仍旧很快销售一空，足见当时该剧的火爆程

度。1958年《剧本》第1期曾发表评论《要以社会主义精神教育观

众》，里面就提到“中央戏剧学院实验话剧院去年演出了六个剧目，以

‘同甘共苦’一剧演出次数最多，共有四十三场。”^⑥《同甘共苦》在北

京和辽宁上演之后，上海人艺随即在3月份连续安排了一个多月的演出档

期，根据当时文汇报的演出预告记载，该剧在上海仍然场场客满，直至最后一场。

“第四种剧本”的另一个优秀代表作《洞箫横吹》，则由辽宁人民艺术剧院在1957年3月15日起首演，4月在中央戏剧学院实验话剧院上演。同年12月24日，吉林日报打出上演《洞箫横吹》的演出预告，由长春市工人文化宫特邀辽宁人艺前来进行演出，演出定在来年的1号至10号，然而早在演出前近一周，前面大半场次戏票已经售罄，剧院不得不在6号和8号早晚各增加两场演出以满足观众需求。除此之外，一些优秀的独幕话剧也在各种大小剧团不断上演，如武汉市人民艺术剧院、中央建筑工程部洛阳工程局文工团、四川自贡市工人文工队以及本溪市话剧团等演出了王少燕的《葡萄烂了》，在印度尼西亚首都雅加达的几个华侨社团演出了何求的《新局长到来之前》等等。

“第四种剧本”一经问世便获如此美誉，自然是有原因的。新中国初期，中国剧坛受苏联“无冲突论”的影响，很多人不愿意承认社会主义制度下还存在人民内部矛盾，很多作品中“只着力渲染生活气氛和一些表面现象，不敢去接触生活本质，回避生活中的矛盾冲突”^⑦，这就直接导致剧本创作概念化、公式化的泛滥。虽然这种现象引起过中国文艺界的警觉，也有文艺家对此提出过批评，指出“任何企图掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向，都是违背现实的真实”^⑧；然而在创作实践中，戏剧仍然没有深刻揭露生活中的矛盾，尤其是那些重大、尖锐的人民内部矛盾。另一方面，当时的社会上存在着一种“庸俗社会学”的批评，这使很多戏剧家不能或不敢去正视和揭露现实中的矛盾，不敢“写真实”。曹禺就曾经指出：“因为作者自己的不勇敢，看见了真实的事物却缺少足够的勇气打破写作上现成的公式，做活生生的描写”^⑨。“第四种剧本”的

横空出世，恰好符合了中国戏剧界呼唤能够出现反应现实真实、揭露现实矛盾的新剧本的强烈愿望；同时，“第四种剧本”所特有的大胆干预生活、冲破人性禁区的清新、多样的特点，给所有受众以耳目一新的感觉，有力地克服了过去戏剧舞台的沉闷、僵化和陈旧，让更多的人看到了中国戏剧的希望，为之欣喜万分。杜黎均在1957年《剧本》第2期中的《论“同甘共苦”》一文中指出：“（该剧）在性格的冲突、喜剧的构思、戏剧语言的提炼等方面，都能够大胆突破公式化、概念化的框子，因而剧本也就能使人感到饶有兴味，不能忘怀。”^⑩1958年姚红又在《文艺报》发表了《话剧〈布谷鸟又叫了〉》的评论文章，称《布谷鸟又叫了》“是一部优美的、横溢着生活激情和劳动欢乐的抒情喜剧”、“是近年来反映农村生活的剧本中的好作品之一”¹¹。

当然也有批评从剧本写作角度指出“第四种剧本”对现实的揭示还不甚深刻，艺术表现也颇粗糙等缺点，但不可否认，总体以正面肯定和表扬为主。这一时期的文艺批评家们因了解放思想而带来的自由之风的感染，在批评的领域内自由驰骋，表现出对文学本身规律的尊重，客观而又准确地还原了戏剧的本来面目和价值，使得“第四种剧本”在一定的时期内被广泛接受与认可。

二

然而到了 1958 年末，对“第四种剧本”的批评论调突然发生了改变，“首先便是柯庆施发出了疑问：‘有这样的农村干部吗？这是对农村干部的歪曲！’”¹² 疑问提出不久，姚文元便在 1958 年第 12 期《剧本》上发表了《从什么标准来评价作品的思想性——对〈布谷鸟又叫了〉剧的一些不同意见》，文章指出《布谷鸟又叫了》“在根本思想上，作品是

缺少‘时代的气息’，没有反映出我们社会发展在那个时期的‘本质’”，戏的思想“离题太远”¹³，对《布谷鸟又叫了》从主题到人物直至整个剧本进行了全盘否定。后来针对陈恭敏等人的不同意见，姚文元又在1960年第4期的《剧本》上发表《论陈恭敏的“思想原则”和“美学原则”——答陈恭敏同志》一文，代表主流文坛对异己者大肆攻击，上纲上线，指出“陈恭敏同志离开阶级立场来谈批评”，并总结说“陈恭敏同志所宣扬的那一套‘思想原则’和‘美学原则’究竟是什么呢？这就是：错误地夸大领导和群众的矛盾，否认社会主义社会人民内部矛盾中的阶级斗争；歌颂资产阶级的个人主义、个性解放；反对无产阶级的共产主义集体主义思想；在批评‘简单化、脸谱化’的借口下，反对文学作品要有鲜明无产阶级立场，反对对人物性格作阶级分析，反对文学作品创造优秀的正面人物的形象；把生活中的非本质的现象同本质现象混淆起来，反

对典型化、反对对生活现象进行马克思主义的分析；否认社会主义文学要以歌颂光明为主，主张在讽刺喜剧中根本排除歌颂劳动人民、歌颂社会主义和共产主义的任务。所有这一切，都是资产阶级政治观点和艺术观点的表现，它说明了陈恭敏同志受了资产阶级政治思想和资产阶级文艺思想很深的侵蚀。”¹⁴在姚氏的示范效应下，中国戏剧界展开了对“第四种剧本”的各种狂轰乱炸。1958年《中国戏剧》第22期发表覃柯的《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》，斥责《布谷鸟又叫了》“片面地去写生活中的所谓‘阴暗面’”¹⁵；1959年王世德连着在《剧本》第4、5两期上发表《对“布谷鸟又叫了”的粗浅看法》和《再谈对“布谷鸟又叫了”的浅见——杂谈典型真实、内部矛盾等问题》；1959年陈白尘在《剧本》第6期上发表《布谷鸟为什么要歌唱》；1960年《剧本》第1期发表韦启玄《〈洞箫横吹〉吹的什么调子》以及卞明《斥“第四种剧本”》；陈刚在同

年第2期上发表《评海默的〈洞箫横吹〉》；1960年第4期《戏剧报》发表伊兵的《论“第四种剧本”》……这些文章无一不强烈围剿和大肆批判“第四种剧本”，把它们说成是“带有严重的修正主义文艺观点”、“宣扬资产阶级人性论”、“鼓吹个人奋斗、恋爱至上”、“歪曲现实、丑化党的领导”的问题作品，甚至还被扣上“反党反社会主义的大毒草”的帽子。与此同时，“第四种剧本”论的缔造者黎弘也被拉入受鞭挞的队伍。批判者伊兵在1960年发表于《戏剧报》的文章中将黎弘的创作目的概括为“打杀以无产阶级的立场观点表现工农兵生活和斗争的剧本，以为资产阶级戏剧艺术的复辟鸣锣喝道”¹⁶，黎弘因此受到严重批判，险些被开除党籍。虽然在1962年3月召开的广州会议上，周恩来和陈毅对“第四种剧本”表示了一定的关怀和支持，但当时的“左倾”思潮已然泛滥，严酷的政治氛围不可能让“第四种剧本”起死回生，“第四种剧本”连缓一口

气的机会都没有，又在文革前夕被彻底推翻，践踏在地。杨履方的《布谷鸟又叫了》在 1966 年被江青列为十大反党反社会主义的影片之一；《洞箫横吹》的作者海默在文革中被打成了“反革命”，1968 年被迫害致死。文革时期“第四种剧本”更是全军覆没，陷入灭顶之灾，直至淡出人们的记忆。

这段时期整个中国戏剧界对“第四种剧本”的声讨可谓迅急凶猛，“第四种剧本”在剧坛的地位转瞬之间从万丈高空跌进了深谷。一方面我们可以归结为当时严重“左倾”的政治环境。1959 年“反右倾”运动如火如荼地开展，“双百方针”被曲解为“引蛇出洞，聚而歼之”的政治手段，而“文艺生态大环境里处于执掌政权的政治因素，对一段时间里文学艺术的兴衰成败，往往起着举足轻重的作用。”¹⁷ 另一方面，权力话语的挤压，使得文艺工作者们的思想空间、精神领地不断遭到蚕食。在媒体

持续的话语攻势和舆论压力下，一些批评家往往会表现出一种从众的心理状态，主动放弃自己的“异端”思想，接受主流意见，力求在话语方式、价值判断、行为实践上与主流话语保持一致。

陈白尘作为一个成就突出的剧作家，尤以讽刺喜剧见长，其在建国前就已经创作出了许多优秀的剧作，如《恭喜发财》、《乱世男女》、《结婚进行曲》、《升官图》等，其中《升官图》确立了政治讽刺喜剧在中国现代戏剧史上的重要地位。然而，就是这样一位熟稔于讽刺喜剧创作、被称为“中国的果戈理”的剧作家，在“反右倾”的浪潮中也向“第四种剧本”挥起了铁拳，重砸在“第四种剧本”早就羸弱不堪的躯壳上，这不啻为一种强烈的讽刺。陈在1959年《剧本》第6期上发表《布谷鸟为什么要歌唱》一文，主要“分析了剧本思想上存在的严重错误，并进而研究了产生这些错误的原因（编者按）”。他在文章中十分尖锐地指出

“作者在关心人和妇女解放的帽子下面大肆宣扬资产阶级的个性解放思想”，“自觉地、不自觉地、半自觉地宣扬，流露的错误思想、错误观点是很多的，也是很严重的”，以致布谷鸟“唱来唱去，唱出不祥之音来了”¹⁸，这样的批评对于“第四种剧本”无疑是一个沉痛的打击。陈白尘时任中国作家协会书记处书记、对外联络委员会副主任、《人民文学》副主编等职，其批评话语往往对文艺界有舆论导向的作用。受“十七年”特殊精神气候的影响，戏剧批评还担任着时代意识形态对文艺实施监管的职责，政治威权迫使部分作家表态发言，或被格式化和规范化，说些迎合顺从的话；或戴着面具说些言不由衷的话；或避重就轻说些不痛不痒的话，陈白尘自然也不能幸免。这是我们要结合时代语境给予同情之理解与理解之同情的地方。

虽然第二个阶段中“第四种剧本”的生存环境恶劣不堪，但文艺界中也不乏异质的声音出现，极少数批评家敢于坚持真理、实事求是，以大无畏的精神和公平、公正的眼光看待“第四种剧本”这一文学现象，对当时批评中所存在的“庸俗社会学”的倾向提出批评。陈恭敏在1959年

《剧本》第3期中发表《对“布谷鸟又叫了”一剧及其批评的探讨》有力地回应了姚文元等人的批评，指出“要提倡实事求是的精神，互相探讨的说理态度，不应该随便扣帽子”，同时，鲜明地提出自己的观点：“‘布谷鸟又叫了’这个戏，我认为无论就作者的主观动机，或就作品的客观效果来看，它的基本思想是正确的。”“这种热情的探索，提供了很好的创作经验”¹⁹ 彤云在同年第4期《剧本》上发表《简单化片面化的批评——和姚文元等同志商榷》，认为“姚文元、覃柯、刘学勤等同志对这个剧本的批评存在着比较严重的主观、片面、简单化的缺陷，就其分析方法说

基本上不是现实主义的，而是形而上学的。”²⁰ 这些对批评的批评在当时无疑是空谷足音，发人深省的，其表现出的胆识和勇气更为人钦佩。吴济时曾说过，“政治因素毕竟也是通过人的审美价值观作用于文艺的，而人都有独立思考的能力，政治不可能将所有人的审美价值观都搞成完全一样。况且审美价值观毕竟是文艺生态大、中环境诸成分，与人的素质、性格、爱好综合‘发酵’形成的，既有整体的倾向性，又具有鲜明的个性色彩。”²¹ 如果说当时政治对文艺界的威压是属于文艺生态的大环境，那么，陈恭敏等人的思想言行，恰恰反映了他们自身在文化审美、文学修养以及人格塑造上所具有的独特个性，构成了文艺生态中更为内在的小环境，正是“小环境”与“大环境”的对抗和抵拒所发出的独具魅力的个人话语在为“第四种剧本”声张和呼喊。然而，具有这种独特性的声音终究太过于稀少和薄弱，不可能拗得过强大的舆论气候，最多只在批评的狂澜

里激起一星半点的小水花而已，对“第四种剧本”的否定之声很快就湮没了微弱的肯定之声，直至文革结束，“第四种剧本”在中国剧坛长期处于被颠覆被扼杀的地位，它们的历史价值，文学价值与现实价值似乎被历史所遗忘。

三

粉碎“四人帮”之后，随着中国政治社会逐渐步入开放自由的历史新时期，文坛渐渐复苏，许多冤假错案得以平反，受到不公正待遇的“第四种剧本”终于重见天日、拨乱反正。1978年4月中央文化部为已故的海默同志平反昭雪；1979年1月《上海戏剧》重新刊登《布谷鸟又叫了》，并刊登陈恭敏《关于一封未刊出的公开信》的旧文，公布其1962年针对姚文元的口诛笔伐而写作但尚未发表的回应文章，在这篇“潜在写作”中，作者一针见血地指出：“简单粗暴的批评是近年来相当流行的一

种倾向……它严重地影响到‘百花齐放、百家争鸣’方针的贯彻，窒息了

生动活泼的革命精神，并制造出各种清规戒律，束缚了创作思想。”²²

可谓启人深思；1979年12月《解放军文艺》为黎弘的《第四种剧本》平

反；1981年《南国戏剧》对岳野的《同甘共苦》进行重新评价；1983

年，王少燕的《葡萄烂了》也重新出版……这些都使得“第四种剧本”重

新焕发出生命的活力与光彩，“第四种剧本”又重新回到了阔别已久的中

国文坛，这是令人欢呼的事情。而反观这个迅速反弹的过程，我们仍旧要

感慨政治对文艺所起的举足轻重的作用，政治兴，文艺兴，开明进步的政

治对文艺的生存和发展至关重要。

在过去的环境中，许多文艺工作者遭受了被剥夺话语权的精神压抑

与苦痛，一旦思想解禁，批评的主体性便不请自来了。1985年，《剧艺

百家》第1期发表了王新民的《当代戏剧史上一桩未了的公案——重评

“第四种剧本”》文章，这是新时期第一篇系统地回顾并重新评价“十七年”“第四种剧本”的评论。作者有感于新时期许多曾被淹没的作家作品被重新发掘而中国当代文坛却对“第四种剧本”采取“忽略不计”的状况，通过介绍当年“第四种剧本”的成因及发展经过，剖析剧本及其深层含义，指出“第四种剧本”的剧作家们“大胆地突破‘无冲突论’的束缚，将他们的解剖刀伸向隐藏在光明后面的阴暗角落，以图引起人们疗救的注意”，肯定了“第四种剧本”在中国当代戏剧史上的历史地位与重要价值，称其“在艺术上却取得了至今仍然令人心悦诚服的成就，它在某些方面的突破，不仅远远地超过了建国初期的许多剧作，甚至今天我们的某些优秀的剧作也未能企及”²³这说明经过新时期改革开放的思想洗礼，戏剧界已经开始对之前的文艺现象进行深刻的反思与总结。王新民以其敏锐犀利的眼光重新打量“第四种剧本”，并希望引起中国戏剧界的关注。

然而，王新民的“抛砖”并没有引起学界的高度重视，“第四种剧本”研究和探讨经历了很长一段时间的停滞期。1980年代中后期，中国戏剧工作者们的热情和精力主要放在探索戏剧上，在理论与实践两个方面寻求中国戏剧的新突破。这个时期剧坛的关注点不是停留在对过去的留恋与总结上，而是把目光投向了未来，开始研究中国戏剧未来的方向与出路，相继出现了戏剧观争鸣和探索戏剧的热潮。

有意思的是，1990年代探索戏剧的衰落却使人们重新寻找和发现“第四种剧本”别具一格的价值及其启示意义。倪宗武在1996年第1期的《呼兰师专学报》发表《也谈“第四种剧本”》，该文不仅回顾了“第四种剧本”发展的历史，更分析和研究了第四种剧本共同的特点以及当年倍受欢迎与关注，乃至迅急招来横祸的原因，提出关键在于“新异”二字上，也就是黎弘所说的“提出问题的独特性与表现方法的独创性”

24。倪宗武还在文中对具体剧作文本的创新进行了分析，总结出“第四种剧本”的最突出特点：“一是独特新巧，二是直面现实”²⁵，并且阐释了“第四种剧本”的发展原因及受害根源，这对于“第四种剧本”的研究来说是一个初步的深化和推进，可惜反响与呼应并不热烈。

直至 21 世纪，随着中国当代戏剧研究的整体推进与深入，“第四种剧本”的研究和探讨才逐渐形成热潮。南京大学胡星亮教授于 2003 年《文学评论》第 1 期上发表了《论“第四种剧本”及其前前后后》一文。该论文运用广阔的国际视野与缜密的事实考据详细阐释了导致“第四种剧本”产生、发展的政治因素、社会氛围以及当时社会意识形态对其的影响和推动作用，剖析了“第四种剧本”在“十七年”期间如何突破重重包围，又如何给当时的中国戏剧带来“新异”特色的原因。该论文以其对“第四种剧本”的发生学和考古学研究将研究推向深入，开创了“第四种剧本”研

究的新局面。继而，2007 年《戏剧文学》第 3 期上登载了陈继峰的《老舍与“第四种剧本”》文章。作者将老舍“十七年”间的两部剧作《西望长安》、《茶馆》和当时公认的“第四种剧本”进行对照，在题材把握、艺术追求以及意识倾向等方面加以比照分析，得出了《西望长安》和《茶馆》“在‘第四种剧本’中应当占有一定的位置”²⁶的结论。从中可以看出作者在深刻理解“第四种剧本”概念范畴的基础上，对“第四种剧本”所作的补充，丰富了“第四种剧本”的内涵，深化了对“第四种剧本”的价值认同。近两年来，关于“第四种剧本”的研究已经拓展到了方方面面，最具代表性和总结性的是浙江传媒学院的黄寒冰教授，他在 2010 年《艺术百家》第 2 期上发表了《裂隙中的抗争——社会主义现实主义语境下的“第四种剧本”》一文，接着又在 2010 年《戏剧艺术》第 4 期发表了《“我们”体话语方式中的自我显现——论“第四种剧本”中

集体意志与个性意识的交融》，并于同年出版专著《突围与复归——论社会主义现实主义语境下的“第四种剧本”》。这是关于“第四种剧本”的第一部研究专著，黄寒冰运用现代分析手法，多角度多侧面地研究“第四种剧本”的丰富内涵，必将给“第四种剧本”带来持久的生命力，标志着“第四种剧本”研究走向全面和成熟。此外，2011年《小说评论》第11期发表了张迎宝、董章芳著《镣铐下的舞蹈——论“第四种剧本”的政治化与人性化倾向》以及同年《名作欣赏》第12期刘平的《好戏是压不住的：关于“第四种剧本”〈布谷鸟又叫了〉等戏的争论》，从全新的角度对“第四种剧本”进行了学术评论，为“第四种剧本”的研究图景增添了一抹色彩。

值得一提的是，新时期以来，大量戏剧史、文学史著作也纷纷将“第四种剧本”纳入了戏剧史范畴加以论述和评估，如王新民主编的《中国当

代话剧艺术演变史》；董健、胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》；张炯主编的《新中国话剧文学概观》；倪宗武著的《中国当代话剧论稿》；王嘉良、颜敏主编的《中国现当代文学史》等，这与1985年王新民所不满的“被埋在‘庞贝废墟’下面”²⁷的历史情形已经有了天壤之别。在这些书籍中，“第四种剧本”被评价为“艺术上的突破和创新，在当代戏剧史上具有重要价值”²⁸；“第四种剧本”的“成功的创作经验，至今仍是为后人借鉴”²⁹……“第四种剧本”终于可以“入史”，显示其不可抹杀的成绩，确立了其在戏剧史上的应有地位。

总的来说，自1976年粉碎四人帮以来至今，“第四种剧本”在不断地被中国戏剧界发现与挖掘，虽然在众多肯定性的评价中也不失一些客观、善意的批评，如“创作由于存在时间的短暂而数量不多，在戏剧的审美探索上也因未及充分展开不够完善”³⁰、“多少也还留下了时代局限的

印记”³¹……但瑕不掩瑜是个不争的事实，总体上还是基于正面的肯定性的评价。正如黄寒冰所指出的：“也许‘第四种剧本’还算不上经典的成熟之作，但在1950年代扬群体抑个性的整体文化语境中，‘第四种剧本’所显示出的哪怕是一点点个性化的特征都是难能可贵的，具有不可忽视的历史价值。”³²

四

“第四种剧本”在中国当代戏剧史上的潮起潮落，其传播和接受留给我们许多问题与思考。

第一，戏剧接受与时代政治的关系问题。“第四种剧本”的接受经历了从肯定到否定再到重新肯定的过程，其接受的历史轨迹无疑打上了时代政治影响的印痕，对其“肯定”接受与苏联“解冻”思潮的影响和当时文艺政策的调整有关；其“否定”接受过程则与“反右”运动以后极左思潮

的泛滥有关；它的重新肯定又与新时期以来文艺生态环境的宽松和文艺工作者主体精神的重振密切相关，这从一个侧面说明中国当代戏剧命运饱受时代政治的操纵和掌控。所以要加强戏剧接受自身规律的研究，处理好戏剧接受与时代政治的关系。就中国当代戏剧的文化生态来说，政治是其遭遇的最大现实，戏剧接受不可能也没有理由绕开它。这里的关键在于：戏剧接受在时代政治面前有没有其自身独立性、能动性和超越性，以及能否按照艺术运行的规律来开展接受。

第二，戏剧批评的主体性问题。虽然在高度政治化的语境下批评家们普遍承受着巨大的精神压力，然而，坚守自己的文艺理念、价值标准甚至道德标准，坚持文学审美的独立性，秉承实事求是的原则客观公正地评价文艺，仍旧是所有的文艺工作者共同的职责和使命。在“十七年”戏剧接受当中，缺少主体独立性的批评家居多，造成教条主义和庸俗社会学的戏

剧批评屡见不鲜、泛滥成灾，但是也出现一小部分有个性的批评家，他们忍受着心理与生理的双重挤压甚至迫害，始终坚持自身文艺批评的独立人格，陈恭敏就是其中一个，这种批评操守和主体精神值得当今戏剧学人的思考与学习。

第三，戏剧接受的相关理论问题。如戏剧接受的多元性问题。长期以来，戏剧与观众的关系被片面理解成教育与被教育的关系，剧本是政治的传声筒和宣传工具，观众是被教育的对象和灌输容器，只强调戏剧的高台教化作用，而忽视观众在戏剧接受过程中所应该享有的审美愉悦性，这其实是一种单向度的戏剧接受。要提倡一种多元化的戏剧接受观。再如戏剧批评的标准问题。纵观“第四种剧本”的接受过程，我们可以发现，对其批评的标准一直是在变化的。“十七年”时期主要以是否能够正确反映政治、图解政治以及宣传政治为目的，姚文元在《从什么标准来评价作品

的思想性——对〈布谷鸟又叫了〉一剧的一些不同的意见》一文中就露骨地指出“到底在进行文艺批评时，应当艺术第一还是政治第一？任何喜剧形象都是可笑的，但是不是任何可笑的都是社会主义的喜剧……仅仅从笑这一点来作为评判标准，是很可能得出片面结论的。”³³ 强调政治标准的第一性，甚至是唯一性。到了改革开放之后的新时期，对“第四种剧本”的种种批评主要建立在审美评判的基础上，这时政治对文艺批评的“他力”作用明显减弱了很多，人们把注意力放在对剧本艺术性的探讨上来。人们认识到“文学与政治的紧密联系不等同于文学受制于政治，对于文学艺术的批评不应该忽略文艺本身的审美形态。如果我们随意夸大政治在文艺中的作用和影响，将导致轻视乃至忽视文艺审美特征的不良倾向。”³⁴ 最后还有戏剧批评的其它相关问题，如关于作品中人物塑造的“典型性”问题。姚文元就宣扬“典型即社会本质”的教条主义的典型观，认为童亚

男形象不典型，“没有反映出我们社会发展在那个时期的‘本质’”，

35 陈恭敏则认为“从生活中既可以创造出无数的先进英雄人物的不同典

型（这是生活的主流），也可以创造出不同的落后人物、否定人物的典

型。”“‘典型’不是指‘统计的平均数’，这是早已明确了；而脱离

形象的本质的特征，摘出某些细节来问‘典型不典型’（是不是多数的大

量的现象），谁也无法作这种社会调查。”36 此外还有歌颂与暴露问

题、讽刺喜剧的样式问题以及人物塑造的复杂性问题等论争和探讨，都说

明戏剧批评离不开戏剧美学的理论支撑。

“第四种剧本”以其“新异”而有别于当时的其他文艺，得到万千的美誉；而其后来忽然被打入历史冷宫，也正是由于它的“新异”；如今它重新被当代学者们挖掘研究，是因为它的“新异”仍旧具有丰富的研究价值。正如英美新批评所指出的那样，作品一经诞生就具备独立的生命和价值。

值，“第四种剧本”本身的魅力和价值没有变，改变的是它所处的环境和人们的思想认识水平及其评判标准。如何公正地评判文学艺术、正确地对待和接受文学艺术，“第四种剧本”的接受史作为一个非常典型的实例，为我们深入思考这个问题提供了参考。

注释：

①、24 黎弘：《第四种剧本》，《南京日报》1957-6-11。

②、12、23、27 王新民：《当代戏剧史上一桩未了的公案——重评第四种剧本》，《剧艺百家》1985 年第 1 期。

③《中央戏剧学院实验话剧院成立——将在春节上演新剧“同甘共苦”》，《文汇报》1957-1-30。

④李健吾：《看“同甘共苦”的演出》，《戏剧报》1957 年第 4 期。

⑤ 《“观众——戏剧艺术的裁判员和保姆”——记“同甘共苦”观众座谈会》，《剧本》1957年第4期。

⑥ 《要以社会主义精神教育观众》，《剧本》，1958年第1期。

⑦ 田汉：《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》，《戏剧报》1960年第14、15期合刊。

⑧ 周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，《人民日报》1953-1-11。

⑨ 曹禺：《不断努力, 写更好的作品》，《文艺报》1956年第3期。

⑩ 杜黎均：《论“同甘共苦”》，《剧本》1957年第2期。

11 姚红：《话剧〈布谷鸟又叫了〉》，《文艺报》1958年第2期。

13、33、35 姚文元：《从什么标准来评价作品的思想性——对〈布谷鸟又叫了〉一剧的一些不同的意见》，《剧本》1958 年第 12 期。

14 姚文元：《论陈恭敏的“思想原则”和“美学原则”——答陈恭敏同志》，《剧本》1960 年第 4 期。

15 覃柯：《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》，《中国戏剧》1958 年第 22 期。

16 伊兵：《论《第四种剧本》，《戏剧报》1960 年第 4 期。

17、21 吴济时：《文艺生态运动与当代戏剧》，中国戏剧出版社 2003 年版，第 70 页。

18 陈白尘：《布谷鸟为什么要歌唱》，《剧本》1959 年第 6 期。

19、36 陈恭敏：《对“布谷鸟又叫了”一剧及其批评的探讨》，《剧本》1959 年第 3 期。

20 彤云：《简单化片面化的批评——和姚文元等同志商榷》，《剧本》1959 年第 4 期。

22 陈恭敏：《关于一封未刊出的公开信》，《上海戏剧》1979 年第 1 期。

25 倪宗武：《也谈“第四种剧本”》，《呼兰师专学报》1996 年第 1 期。

26 陈继峰：《老舍与“第四种剧本”》，《戏剧文学》2007 年第 3 期。

28 董健，胡星亮：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社 2008 年版，第 72 页。

29 张炯主编：《新中国话剧文学概观》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 139 页。

30 胡星亮：《论“第四种剧本”及其前前后后》，《文学评论》2003 年第 1 期。

31 倪宗武：《中国当代话剧论稿》，中国戏剧出版社 1996 年版，第 36 页。

32 黄寒冰：《“我们”体话语方式中的自我呈现：论“第四种剧本中”集体意志与个性意识的交融》，《上海戏剧学院学报》2010 年第 4 期。

34 吴竞韡：《现当代文学中文艺与政治的关系》，《东京文学》2009 年第 11 期。

作者介绍：

陈军，男，江苏高邮人，扬州大学文学院教授，文学博士，硕士生导师，

主要从事中国现当代戏剧/文学的研究。

翟业敏，女，江苏宝应人，扬州大学 2010 级中国现当代文学硕士生。

通讯地址：扬州大学瘦西湖校区文学院；邮编：225002

电话：0514——87975409；15861377769

E-MAIL:yzchenjun22@sina.com

* 本文为 2012 年度教育部人文社会科学研究规划基金项目《“十七年”（1949-1966）戏剧接受研究》（12YJA760003）的阶段性研究成果。
